

TRÊS ORÉSTIAS: ÉSQUILO, SARTRE, PASOLINI

João Cícero Teixeira Bezerra

Orientadora: Maria de Lourdes Rabetti

O projeto se propõe a fazer uma análise da trilogia que constitui a *Oréstia* de Ésquilo e de sua releitura em *As moscas* de Sartre e no filme-documentário “Notas para uma oréstia africana (1969)” de Pier Paolo Pasolini, obras criadas em contextos distintos do século XX, o da Segunda Guerra Mundial, no primeiro caso, e o da Guerra de Biafra, no Continente Africano, no caso da fita.

A *Oréstia* tem a peculiaridade de ser a única tragédia grega que resistiu até os dias de hoje na forma trilogica. Leva o nome de um herói que só aparece na segunda tragédia (*As Coéforas*): Orestes. As peças que compõem a trilogia têm os seguintes nomes: *Agamêmnon*; *As Coéforas*; *As Eumênides*. Na primeira peça, Agamêmnon é o Rei de Argos que chega, com Cassandra (uma escrava troiana), depois do termino da guerra de Tróia. Ele é recebido por Clitemnestra, sua esposa, que premedita sua morte, e vive em adultério com seu primo Egisto. Clitemnestra, com a ajuda de Egisto, mata a Agamêmnon e a Cassandra. Em *As Coéforas* (as portadoras de libações), Orestes introduz a tragédia em um prólogo diante da tumba de Agamêmnon. Logo em seguida, Orestes vinga seu pai, matando Egisto e Clitemnestra. A morte de sua mãe é mostrada pela cena, no momento em que esta mostra, suplicando clemência, os seios ao filho. Em *As Eumênides* há uma mudança no lugar onde se dá a tragédia. A cena se inicia em Atenas e não mais na cidade de Argos. E Orestes, depois de um empate em seu julgamento, é inocentado pelo voto da deusa Atena, não recebendo o pagamento de seu crime pelo ato praticado (VERNANT, 1999: 13). E, talvez, o acontecimento mais significativo ocorra, no final, quando Atena transforma o coro de fúrias em eumênides (*As bem-aventuradas*), citando a transformação da democracia, na imagem de um coro transformado.

As moscas (1939) de Sartre é uma obra que obedece, em parte, à progressão narrativa criada por Ésquilo. Todavia, há as seguintes diferenças: não há menção a primeira tragédia (*Agamêmnon*), e os acontecimentos da peça baseiam-se nos das duas últimas tragédias da trilogia (*As Coéforas*, *Eumênides*); não há resolução coral e nem Orestes é inocentado. Em Sartre, Orestes é individualizado. Ele é caracterizado por Sartre como burguês. Não é um herói trágico, assim como é o agente da tragédia. A peça se inicia com Orestes transitando no espaço da cidade na companhia do pedagogo. E se finaliza com Orestes saindo da cidade, encantando as moscas que assolam a cidade de Argos.

Nesta peça, Orestes vem vingar seu pai, porém age como se estivesse diante de uma situação artificial (cumprir o próprio modelo referente da *Oréstia*). É, por isso, uma personagem mais predisposta à inação do que o herói em Ésquilo. Não se encaminha diretamente a ação. E suas ações são acompanhadas por longos discursos

reflexivos. Ao invés do palácio (tópica repetida nas tragédias gregas), Sartre inicia sua obra em uma praça que está corrompida e suja (“Orestes: Verdade? Muros manchados de sangue, milhões de moscas, um fedor de açougue, um calor repugnante, ruas desertas, um Deus com rosto de assassino”) para tematizar a situação do intelectual desengajado, pois a praça, assim como a Ágora grega, simboliza o espaço político, espaço de discussão dos temas políticos. A cidade de Argos mostrada por Sartre está corrompida, encobrindo seu crime (morte do rei Agamêmnon). E, do mesmo modo, a França em aliança ao regime de Hitler está cometendo um crime político de irresponsabilidade. Sartre toma como mote de sua tragédia a personagem Orestes. O tema da tragédia se desenvolve sobre a responsabilidade do indivíduo no espaço político.

O filme “Appunti per un’ orestiade Africana - (1970)” (Notas para uma Oréstia africana), de Pier Paolo Pasolini, encerra a iniciativa do diretor italiano em criar uma trilogia baseada em tragédias gregas. Tal projeto produziu mais dois filmes: *Édipo rei* (1967), baseado em Sófocles, e *Medéia* (1969) em Eurípides. Em *Notas para uma Oréstia africana*, o cineasta busca criar uma analogia do cânone da trilogia trágica com o continente africano. O diretor diz, no filme, que sua tentativa foi fracassada, pois ele pretendia compreender o problema que seria transportar a idéia de democracia, que está presente na *Oréstia*, por conta da transformação coral das erínias em eumênides, para o continente africano, e, contudo, não conseguiu resolver esse problema. O diretor se pergunta se essa transformação em eumênides não significaria o fim da África arcaica e a aceitação dos bens trazidos pela modernização do capitalismo. Pasolini vê na *Oréstia* um ideário progressista que pode ser confirmado pelo capitalismo. Por isso, sua releitura é acima de tudo crítica ao capitalismo, e a promessa de fim do arcaico que este traria.

O filme é um ‘work in progress’, pois o diretor assume o inacabamento. “Não é um documentário, não é um filme. É apenas um giro de alguns apontamentos sobre um filme. O filme seria a Oréstia de Ésquilo pensada como um giro na África de hoje” (Conf. Pier Paolo Pasolini, no filme em questão). O diretor diz essa fala para demonstrar como seu objeto não pode assumir o formato nem de ‘documentário’ e nem de ‘filme’. Não é ‘documentário’, pois não localiza e nem data as verdades do factual, isto é, assume-se como uma montagem, como um trabalho em processo. E não é ‘filme’, pois quebra com a obediência com o narrativo-clássico, próprio de uma narrativa que obedece a seqüência de início-meio-fim. De tal modo, Pasolini demonstra que está criando uma reflexão (filmada) da *Oréstia* de Ésquilo em contraste com o continente africano e com a Guerra de Biafra. Assumir o processual e o inacabamento é um ato político.

A *Oréstia* é uma obra que acompanha a saga dos Átridas e se lança numa utopia que é a democracia. Há nela a formalização de um ideal de democracia que vem ligado a um discurso político em favor da polis. Ésquilo vê no mito homérico de Orestes um discurso a favor da democracia. Ésquilo figura a espera do coro pela chegada de Orestes como a espera que o homem grego teve de passar pelos governos da nobreza (Agamêmnon), da tirania (Clitemnestra, e Egisto) até chegar à democracia (Orestes). Orestes, como um novo Átrida, é o homem da democracia ateniense. Vê-

se nisso uma operação genealógica, pois Ésquilo enxerga no mito homérico um argumento para a democracia, um saber, uma lógica encadeada a uma gênese – mítica – do passado (a dos Átridas).

Então, o que me fez chegar a essa genealogia foi a seguinte pergunta: Por que dois artistas, “marxistas”, ou melhor, por que dois importantes intelectuais (do século XX), foram à *Oréstia* de Ésquilo para pensar dois contextos históricos distintos (a França na segunda guerra mundial, em “As Moscas”, e o continente africano e a guerra de Biafra em “Appunti per uma...”)? O que há engendrado na *Oréstia* que sugere a existência de uma genealogia (uma lógica da Origem)? Quando cheguei a essa pergunta, descobri que a trilogia de Ésquilo é toda ela uma genealogia de deuses, de heróis e de governos. Há nela o exercício de um pensar em termos de *arché*.

Os gregos demonstravam interesse pelo passado e um dom extraordinário de relembra-lo. Por outro lado, a especulação genealógica foi um jogo favorito entre os gregos pelo menos até Hesíodo, e provavelmente antes dele. Pensar em termos de arché, de um começo e de um desenvolvimento, parece ter sido um traço constante do pensamento grego desde o princípio (MOMIGLIANO A. 1990: p.55).

Quanto aos objetivos, trata-se de compilar o máximo possível da fortuna crítica dos autores em questão, tanto no que toca a *Oréstia*, *As Moscas* e ao filme de Pasolini, quanto no que se referir às demais obras. E estudar e refletir com um material teórico de natureza histórico-filosófico que preconize as discussões de ordem político-estética.

A importância deste projeto, que pretende discutir historicamente o trágico - baseando-se em obras distintas, e que se relacionam (*Oréstia*, *As Moscas*, *Notas para uma Oréstia africana*) - se dá no paralelo que se poderá observar entre a tragédia e a tradição. Observar-se-á como numa estrutura poética se vêem engendrados discursos políticos e históricos. E, para o avanço de um pensamento consistente sobre o trágico, se faz necessário o exercício analítico-conceitual.

Todas as etapas da pesquisa serão acompanhadas da escrita de um texto teórico. Farei uma compilação de bibliografia a respeito de Ésquilo, Sartre, Pasolini, relacionada com uma rigorosa análise de suas obras. Análise comparativa das obras em questão, tendo em vista o seu contexto de feitura. Pensar na proposta de cada um contrapondo-a aos contextos políticos (Guerras). Exercitar o texto descritivo em cima dos filmes de Pier Paolo Pasolini tendo como prioridade as obras baseadas nos tragediógrafos gregos que já foram descritas acima pela introdução.

BIBLIOGRAFIA:

- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BORNHEIM, Gerd. *Sartre – Metafísica e Existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawaski & Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II – A imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

ÉSQUILO. *Oréstia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

JAEGER, Werner. *Paidéia – A formação do Homem Grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MOMIGLIANO, Arnaldo. *As Raízes Clássicas da Historiografia Moderna*. Trad. Maria Beatriz Borba Florenzano. São Paulo: Edusc, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia de bolso, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogos*. Trad. Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Pasiones Heréticas (Correspondencia 1940-1975)*. Trad. Diego Bentivegna. Buenos Aires. S.C.B.A., 2005.

FILMOGRAFIA DE PASOLINI

Appunti per un'Orestiaide africana (1970)

Medea (1969)

Edipo re (1967/I)